

自分を語るための他者  
——シルヴィア・プラスの詩を用いて——

---

廣 井 綾 乃

---

はじめに

この論文をマルクス (Karl Marx) の言葉をあげてはじめる。

言語とは、実践的な意識、他の人間にとっても存在し、したがってまた私自身にとってもはじめて存在する現実的な意識である。そして言語は意識とおなじように他の人間との交通の欲望、その必要からはじめて発生する。

(『ドイツ・イデオロギー』38)

縮めれば言語とは意識であると言っている。どういうことか。意識とは、対象とどうかわるか、あるいはかかわりかたを考えることである。つまり関係のことだと言い換えられる。これを他者に対して用いるならばすなわち言語は社会的な関係のためのツールであるということが出来る。他人と意思疎通をするための道具である。それをマルクスは「他の人間との交通の欲望、その必要」といつているわけである。では言語は「私自身」に対する意識であるとはどういうことか。

吉本隆明は上記の言葉をうけて、さらに重要なことを強調している。すな

わちそれは「他者」のみならず「＜自己自身との交通の欲望および必要から発生した＞と言いかえても一向さしつかえない」（吉本16）と。この自分自身への考え方、つまり自分自身に対する関係のありようのことこそ、われわれが普段つかっている「自意識」にあたるだろうが、言語の役割をこのようにも位置づけている。しかるに言語は自意識を表すものでもあると吉本隆明は言っているわけだ。まとめると、言語とは、他人との関係や、自分自身との関係を表すためにある。

これをさらに別の言い方にとすると、言語とは純粋な自分そのものを言い表すのではないということになる。どういうことか。マルクスの言葉は以下「一個の関係が存在するという場合には、それは私にとって存在する」と続く。これは、自分が存在を自覚するには、何かしらの関係が認められなければならないということだ。つまり自分とは関係することによってでしか自分ではない。関係の手段の一つが言語であって、しかもそれは自分に対してただ関係するだけのものである。言語とは関係を表出するにすぎない。つまり直接に自分そのものを言い表すことはできないのだ。たとえば、人と話をしていて言葉で言い表したあとで、「でもちょっと違う」といった疑惑がわくことがあるのはそのためだ。言葉にしてしまって「自分だけのあの感覚/あの考え」が遠のいてしまったような疑惑である。ここに個人そのものと言語とにひずみがあるといわなければならない。おそらくブレイクが抱え込んだ“*Innocence and Experience*”の問題を、この文脈で読み取ることができる。すなわち、書くという関係表出行為（これが*Experience*にあたる）によって、感情そのものの純粋性が失われてしまうのではないかという問いだ。では個人そのものを語るにはどうすればよいのか。無理におしすすめてゆけば、自意識および他者との関係が異様なものになるほかない。つまり通じない言語が発生するわけである。一般に社会が規範のうえにしか成り立たないのと同じように、社会的ツールである言語もまた規範のうえにしか成り立たない。通じなくなる言語とはつまり物語は物を語らなくなり、意味は意味を喪失し、文字すなわち記号は解体され、姿を変容してゆく。要するに狂氣的になってゆくわけだ。端的な例をあげればジョイス後期の不可解なメタ言語（記号）であるが、これは不可解でも何でもないことになる。

シルヴィア・プラス（*Sylvia Plath* 1932-1963）もまた過剰な自意識すなわち関係意識に苦しめられた女性とっていいだろうが、では彼女にとって自意識を表出する手段のひとつである詩とはなんだったのだろうか。またどん

な書き方をしたのだろうか。ジョイスのようにまったく新しい記号の発明でもよいが、プラスの場合、ひとつは比喩という手段を駆使したといってよい。つまりは文字の意外な取り出し方、組み合わせ方によって新鮮なイメージをよびおこす詩世界を構築したのだ。そしてもうひとつは自己劇化のための舞台装置を自分で作ってしまったことである。説明が必要なのでこれを次章で述べる。そのさい決定的に他者といういわば「機能」がかかわってくるのであるが、それがこの論文のタイトル、「自分を語るための他者」という命題にゆきつくが、これは一体なにか。

たとえば、一心に人と対話しているとき、浮かび上がってくるのは向こうの姿よりもむしろこちらの姿である。奇妙なものだが、自分を知る、とはつねに外界とのかかわりのなかで見えてきた自分の姿を追うことにほかならない。いや、むしろ他との関係を意識したときにこそ自己の概念は生まれるのだ。「他人は自分を映す鏡」とはよく言ったものだが、自己とはこちら側にあるのではなく、いつも向こう側にあって始まる。自分自身はいまここにあるにもかかわらず、それを知るには一度外にむかってはたらきかけねばならない。ここに逆説が成立する。いわゆる自己言及のパラドクスだ。しかし人間はこの逆説を受容する。いや、受容しなければならない。フロイトの読み直しを図ったジャック・ラカンの言う、人間の成長過程に重要な「鏡像段階」がそれだ。人間は、鏡に映る自分の姿を自分だと受け入れることで、つまり鏡に映る自分自身という虚像をまるごと受容することで、自分の存在を理解する。これが「私」という概念の始原である。「私」を知るには対象が不可欠なのだが、しかし鏡に映った自分の像とは虚像である。つまり、自分そのものではない。誤解を恐れずに極言すれば「私」さえ虚構の産物なのだ。

さて本論で扱うのはシルヴィア・プラスの詩であるから、ここから例をあげよう。ここに詠え向きの彼女の詩が一編ある。ずばり“Mirror”（1961）というものである。これは向かい合わせの自分自身を眺めている詩だ。一部を引く。

Now I am a lake. A woman[the speaker] bends over me,  
Searching my reaches for what she really is. (10-11 p.174)

「他者（泉）に映る自分の中に本当の自分を探す」身振りはまさに的を射ているといわなければならない。対象に投影しなければ自分の姿はわからない。

対象に自分の姿を映して、そこに“what she really is”を見出そうとしているのだ。しかし泉に映る本当の自分は虚像だ。永遠に到達できないものなのだ。

この他者（対象）によって自分を浮き彫りにさせる巧みな詩作法が、プラスの詩の魅力ではなかろうか。すなわち「自分を語るための他者」である。本論ではプラスの詩と死後に出版された自伝的小説 *The Bell Jar* (1967) をすこしだが引用して、彼女の詩の原理と、詩によって浮き彫りにされた彼女自身とはなんだったのか眺めてみようと思う。

## 1. 自意識の迷宮

プラスの詩はよく告白詩だとか自虐詩とか言われる。すこし考えてみたい。等身大でものを書く姿勢をプラスはこう言っている。

The poems I delight in are possessed by their poems as by the rhythms of their own breathing.<sup>2</sup>

呼吸と同じように詩は自分に密着している。同時になくては生きてゆけないものでもある。この動きが極度に内向的になるとおそらくこうなる。

The blood jet is poetry,  
There is no stopping it. (“Kindness” (1963) 18-19, p.269)

きわめて描写は単純だ。血液を見ることはすなわち普段隠されている自分の生臭い体液をかぐこと、儀式的ともいえるような現実感の確認。痛みを感じるときこそみずからの生を自覚できるというこの痛ましい人間は傷をアイデンティティのよりどころとしているようだ。

あるいは決定的なものを見ることに、プラスは執着していたのだろうか。自伝的小説 *The Bell Jar* の第1章で主人公エスター（Ester）にこう言わせている。

I liked looking on at other people in critical situations. If there was a road accident or a street fight or a baby pickled in a laboratory jar for me to look at,

I'd stop and look so hard I never forget it.

I certainly learned a lot of things I never would have learned otherwise this way, and even when they surprised me or made me sick, I never let on, but pretend that's the way I knew things were all the time. (14)

「決定的な瞬間を見る」ことが「いつも物事を知るやり方」なのだと言っている。つまりこれこそ自分が現実で生きてゆくやり方なのだが、“pretend”という、「(意図的に) 一ふりをする」という単語は19歳のエスターが、いささか斜に構えながらも果敢に現実に対峙しようとする姿勢だ。

ホラホラ、これが僕の骨だ

(「骨」1)

こんなことをいうものもある。これも“critical situation”であろう。この詩人中原中也も友人の小林秀雄をして「これは詩というよりむしろ告白だ」(小林 120) といわしめている。では告白の本質とは何か。一貫して自己を語るというこの傲慢な行為とは。

ところで自分自身を認識するとは他者にはたらきかけることによって始まると先に述べた。ここに、みずからを書く理由があるといえる。すなわちこの作業において、他者に対して決定的な存在を持つものとして自分が姿をあらわすからだ。よって自分自身を見つめ、書く詩は徒勞ではないといえる。つまり自閉的ではなく能動的な行為なのだ。自己表出の詩はまちがいをなくわれわれに向かって解き放たれているのだ。

告白するものはつねに完全なる客体だ。多くそれは劇的でさえある。あたりまえだが見られるものには見るものが存在する。告白には観客がいなければならず、そのとき告白者は決定的に他者を認めることにほかならない。

ここから「告白詩」を演繹してみる。

告白詩とはこの告白のシステムを作者がすっぽりくるみ込むものだ。あらためていうまでもないがしかるに告白詩は事実を一方的に暴露する詩のことではない。あるいは自伝的要素を汲み取って解説することが可能な詩ではない。告白詩はそういった内容についての概念ではなく、いわばその枠組み、つまり意識のありようや姿勢について言えることなのだ。すなわち告白をするため、つまり自意識を表すために、プラスの場合でいえば多くは自分の

存在について自問自答するために、恣意的に他者を用意する詩、いうなれば一人二役の対話、劇である。いわゆる自己劇化と言えるかもしれない。この他者はしたがって自分の分身である。自意識のしくみをそのまま詩の作法にしてしまうのだ。

さきほどの中原中也の詩をこのしくみで説明することができる。上記の「骨」(1934)という詩では自分自身が自意識と肉体に分裂して、すなわち見るものと見られるものに別れて語りが展開している。それは「ホラホラ、これが僕の骨——／見ているのは僕？可笑なことだ」(16-17)という文句が端的に表している。「僕」はなぜ可笑しいのか。それは、むき出しの骨が自分の身体の一部にもかかわらず、自分とは異質に思えてならないからだ。その違和感——意識のひずみによって話者は自分の存在について内省しているわけだ。この詩に対応するのが、プラスの指を切る“Cut”(1962)という詩である。すこし見てみよう。

これは指を切り落としてしまった詩だ。自分の体の一部が自分から不意に離れ、自分の体の一部には違いないが、まるで自分ではないように観察する詩だ。話者は見ている、しかし見られているのもまた話者の一部にはかならない。その違和感のなかで自分自身を見ている。そうとれる。一部を引用してみる。

What a thrill—  
My thumb instead of an onion.  
(...)  
Out of a gap,  
A million soldiers run,  
Redcoats, every one,  
  
Whose side are they on?  
O my  
Homunculus, I am ill. (1-2,18-23 p.235)

痛覚とか止血とかの自覚のまえに自分であることの違和感、つまり“Redcoats(自分の血液の比喩)”に対して“Whose side are they on?”と問うてしまうことこそが問題なのだ。最後の一行から過剰な意味を嗅ぎとるのは避けたいが、

それでも自分の傷をこんなふうに見てしまう病的な自意識をもてあましているのがうかがえる。自分を認識するための他者が、ここでは指にあたるわけだが、そこに対峙してこそ、自分の姿が浮き彫りにされるのだ。

また自分の一人二役の舞台装置を端的に表しているのが “Lady Lazarus” (1962) である。

What a million filaments.

The peanut-crunching crowd

Shoves in to see

Them unwrap me hand and foot—

The big strip tease.

Gentlemen, ladies

Those are my hands

My knees.

I may be skin and bone,

Nevertheless, I am the same, identical woman. (28-37 p.245)

自殺願望をほのめかす話者が、生きる価値におびえ、見世物のようになりながら、観客を想定して存在意義問答を繰り返すというのが全82行のこの詩の主題としておそくとれる。特に引用した部分は、ストリップショーよろしくからかわれながら生々しい自分の肉体の部位を順にひけらかしてゆく場面であるが、結局は “Nevertheless I am the same, identical woman” であることを主張するために長く続く前部分がある。自分を語るために見てくれる他者を用意したのだ。しかも “The peanut-crunching crowd” というあからさまに悪意ある他者を。見てもらいたいという強い心理が、時に人をしていわゆる自虐行為に走らせているということもできるが、ここで忘れてはならないのは、劇を演ずる舞台さえ、自意識的につくりだされたものであるということだ。プラスはこの類の詩の達人だ。神話やオカルト、自然または生活人としてのさまざまな俗習までも巧妙に他者として想定し、プラスは対峙する自意識をしぶとく描きだそうとしているのだ。彼女の詩がしばしば寓話と呼ばれるの

はこのことに起因することはいうまでもないが、これがプラスの独特の他者観、ひいては詩世界である。この操作に逆はない。自意識の余剰生産分、つまり自分についての執拗な自問自答を反映するためにしかるべき他者を用意したのであって、その逆でない。

これが告白詩の内実になるわけだが、もはやこれは自意識の迷宮とでも名づけるほかない罫かもしれない。われわれはメビウスの輪に片足とられてしまったのかもしれない。

上記の引用は明確に自意識を舞台に見立てた箇所を引いたが、もちろんそれだけではない。たとえば“The Applicant”（1962）では就職試験の面接会場のような場所を仕立て、プラス自身を思わせる女性を、人事部のビジネスマンが結婚に適する娘かどうか功利的に品定めする問答でできあがっている。1950年代アメリカの社会的に望まれる女性像という固定観念に反抗する意識がこの詩を生み出したといってよい。あるいはまた、“A Birthday Present”（1962）では、生まれてくる子どもと母親としてのプラスの不安感が、交錯し自問自答する詩だということができる。また有名な“Daddy”（1962）という詩においてはプラスが8歳のときに死んだ父親オットー・プラス（Otto Plath）に対して30歳の現在を生きるプラスと、当時の幼子プラスが、相互乗り入れをしながら展開する非常に複雑な詩である。この詩については後述する。

自意識という迷宮をプラスにおいて言い表すときそれはおそらく“The Bell Jar”にはかならない。釣鐘上のガラスの覆い——日本語で訳すところなるが、これは彼女にとっては永久にぬけだせぬまま窒息死するほかない恐ろしい意味を持つ。プラスの自伝的小説のタイトルにもなっていることから、いままでの生き様を端的にいいあらわしていると言えるだろう。作品中にもしばしば登場しては主人公エスターの閉塞感を代弁している。“I would be sitting under the same glass bell jar, stewing in my own sour air.” 209）第15章、睡眠薬自殺が未遂に終わったあと、彼女は救出し介抱してくれた人々に感謝する気持ちにもなれず、閉塞感にうちひしがれて自分を比喩的にこう言っている。「自分の体から漂うにおい」とはまさに自分自身が毒素であることにかならない。自分で自分を苦しめているわけだ。見た目には他者とのつながりを求めて容易に手を伸ばせそうだが実は透明なガラスの覆いに阻まれて達成されない。結局ガラス越しに見続けなければならない。他者も、そしてガラスに映る自分自身も。これが自意識の迷宮というところだが、そのヴィジョンを彼女はこう言っている。



A bad dream.

To the person in the bell jar, black and stopped as a dead baby, the world itself  
is the bad dream. (267)

I wasn't sure at all. How did I know that someday—at college in Europe,  
somewhere, anywhere—the bell jar, with its stifling distortions, wouldn't  
descend again? (271)

しかしこの、「窒息させる歪んだ」「悪い夢」のヴィジョンこそ、プラスが繰り広げる詩世界にはかならないのだ。

自意識の迷宮は言うまでもなく幻妄にすぎない。つまり虚構だ。しかしゆるやかに考えればわれわれの生活の中ではたいせつなこともある。他者を自分で想定して考えまたそれによって自分の立場を見つめることができるからこそ、人には思いやりとか平等といった概念が生まれるわけだ。いささか道徳めいたが、話を戻そう。いずれにせよ自意識は合わせ鏡のように莫大な虚像を内包している。この曖昧さ、不確定さをどうやって言い表したらよいのか。次章は別のアプローチを試みたい。

## 2. 詩の現象論

現代はひとりの人間が多種多様な立場を持っている。ひとりの人間にひとつの固定像など結ぶことなどとうてい不可能だ。多義的なのだ。プラスもまた1950年代を生きた女性として、新しい女性像を担うような生き方をしている。つまり、教師や作家として経済的自立を果たしながら、妻であり母親であった。が、ここで述べたいのは実生活の話ではない。彼女の詩世界のことだ。

プラスという人物をとらえるとき実態というより現象といった言葉のほうがしっくりくる。プラスの詩を読んでいるとそういいたくなる。つまり他者との関係によって、「不断に生成し続ける現象」だ。

プラスの詩に現象的に明滅する描写がある。それが有名な“Fever103°” (1962)である。ここではこの詩について考えてみたい。

Darling, all night

I have been flickering, off, on, off, on. (28-29 p.231)

(...)

I

Am a pure acetylene

Virgin (45-47 p.232)

この詩の内容を大雑把に言えば、高熱にうなされている私 (I) が幻覚的に比喩的に対峙するものによってその温度を変えてまた姿を変容しさまざまなものに関わってゆくというものである。

ここで引き合いにだすのは遠く極東で心象スケッチにいそしんでいた宮沢賢治の詩集『春と修羅』(1934)の序文である。かれもまた興味深いことを言っている。比較してみたい。

わたくしという現象は

仮定された有機交流電灯の

ひとつの青い照明です。

(あらゆる透明な幽霊の複合体) (1-4)

自分は仮定的な現象なのだ。他者と交わるごとに明滅し、姿を変える動的なものである。不断の生成物だ。

このことを、熱というものに自分を現象化したプラスの詩に対応させて考えたい。“Fever103°”においてこの熱は地獄の熱、あるいはろうそくの熱、ヒロシマの放射能、ちょうちんの熱、金属の熱、そしてアセチレンの熱と、様々な発熱作用のなかで揺らめきながら姿をかえる。表現は比喩を駆使して大変独創的だが、賢治の言う「有機交流電灯」のように、たえず生成される動的なものである。この熱の実態はつかめない。強まっては弱まり、弱まっては強くなる、熱加減は波長のように認識するほかない。それが生成的な現象といったところだが、この詩の面白さはこの点にあるように思う。

詩の第四連、熱—発火作用はやがて煙に生成される。つまり現象だ。不断の生成物プラスは、對他者の時には以下のようになる。

Love, love, the low smokes roll

From me like Isadora's scarves, I'm in a fright

One scarf will catch and anchor in the wheel.

Such yellow sullen smokes

Make their own element.

(11-15 p.231)

イザドラとは、二十世紀の高名な女性舞踏家イザドラ・ダンカンのことで、パリを旅行中に首に巻いていたスカーフが偶然車輪にひかかり窒息死した悲劇の人物である。

現象たるプラスは他者を認識したとき実態としての煙になり、気まぐれにイザドラめがけて凶器のスカーフに成り代わるわけだ。つかむにつかめない煙が、他者を認識したときには彼女を窒息させるほどに強度を増す。自分にまとわりついていた煙は自分から離れイザドラを襲い、一方で “I'm in a fright” とあることから、傍観者ともなつて怯えているのだ。おそらく煙は自分の片割れもしくは分身としてイザドラを襲ったのであり、ここでは現象は分裂してしまっている。すなわち行為するものとそれを傍観するもの、プラスの詩に頻出する多重の自己とでも言うものに別れてしまっている。詩中で “The sin. The sin” とささやかれる内省のような繰り返しの言葉も、プラスの多彩な自己現象の一方の声にはかならない。プラスのこの分裂する自意識は二枚の合わせ鏡の間に立つもののようだとよく形容されるが、その状態である。現象は姿をかえる。罪深き煙は、元素に姿をかえる。そしてまたべつの衝動へと走り出す。現象という自己は不断に生成し続ける。

They will not rise,

But trundle round the globe

Choking the aged and the meek,

The weak

Hothouse baby in its crib,

The ghastly orchid

Hanging its hanging garden in the air,

(15-21 p.231)

元素は地球のまわりをさまよい、関わる他者を殺しそして宙吊りの状態になる。何の脈絡も因果関係もなしに、まるで通り魔的にかかわる他者に危害を加えてゆくのだ。それが、“own element”の生成行為である。

賢治の詩も重ねて追ってみる。

人や銀河や修羅や海胆は  
宇宙塵をたべ または空気や海水を呼吸しながら  
それぞれ新鮮な本体論も考えませうが  
それらも畢竟こゝろのひとつの風物です (18-21)

語り口こそちがうものの言っていることはそうかわらない。すなわち他者とのかわり方は似ているのだ。

「宇宙塵をたべ または空気や海水を呼吸」するとは弱肉強食、食物連鎖といった動物たちの摂理の世界である。言ってみれば生成のための犠牲といったところである。他者に対して残酷なことや、他者の犠牲を連綿と繰り返しながら自分は生き延びているということだが、その自分も決して「本体」などではなく「こころのひとつの風物」として、すなわち現象として、まさに恐ろしい宙吊りの状態にいるほかない存在だ。

プラスの詩も賢治の詩も共通するのは他者や自己といった現象世界におけるある種のはかなさだ。賢治の詩がいうところの「せわしくせわしく明滅しながら／いかにもたしかに灯りつづける」電灯は最初に引用した“I have been flicking, on, off, on, off”に重なる。自己と他者がお互いに関係しながらすなわち「せわしくせわしく明滅」しながらプラスという現象もまた「いかにもたしかに灯りつづける」。こちらはおっかなびっくり他者に近づこうと触手をのばすのだが。

Does not my heat astound you. And my light.  
All by myself I am a huge camellia  
Growing and coming and going, flush on flush.

I think I am going up,  
I think I may rise—  
The beads of hot metal fly, and I, love, I

Am I a pure acetylene

(40-46 p.232)

“Growing”“coming”“going”“flush”“rise”“fly” という動詞が、生成的で現象を表す言葉としてうまく機能しているように思う。むしろ他者とのかかわりのなかで生成されるこそその現象だ。ここで引き合いにだしている他者は you (love)、プラスの詩の中で最も謎めいていながら頻繁に登場する正体不明の you だ。おそらくこの詩では正体は解明されないままだ。ゆえにプラスという現象もまた、きわめて曖昧なままでの姿である。まさに現象というほかない。まるで魂のさまよいのように迷いながら詩は終わりを告げる。

Attended by roses,

By kiss, by cherubim,

By whatever these pink things mean.

Not you, nor him

Not him, nor, him

(My selves dissolving, old whore petticoats)——

To Paradise.

(48-54 p.232)

いうまでもなくキリスト者の昇天の場面になり、まさに生成完了といったところだが、駄目を押すように付け加えたとしたら、“My selves”である。「たぐさんの私自身」というこれは、自分のはっきりとしたひとつの実体ではなく、多面的でいくつもの姿に生成、転化されるというわけだ。最後にもう一度極東の詩人に目を向けてみよう。現象の成れの果ては両者ともどこか似かよっているようである。下記の「命題」とは過去と未来の人々とお互いになにかを感じあうことである。

すべてこれらの命題は

心象やそれ自身の性質として

第四次延長の中で主張されます

(58-60)

現象は他者により生成される。プラスが他者すなわち他人や社会や世界を多義的に認識する作法として、現象という存在の仕方がある。つまりこの詩で見てきたようにさまざまに生成されるのだ。これは大きな可能性を内包しているわけだが、他者は彼女にとって永遠の謎の現象であり、だからこそ詩という生成物にもなりうるのだ。

対象によって生成されゆくという点でいえば詩もまた現象というるだろう。あるいは極言すれば言葉さえも現象といっている。すなわち読者という他者が関わりそこに何らかの意味を汲み取ってこそはじめて言葉は意味を持ちえ、言葉たりえるからである。つまり読者において生成される。受け手によって言葉の意味も様々に姿を変える。すなわち不断の生成物だ。そして文学作品の中でたとえば小説などと比べれば詩がもっとも現象的であると言えるのかもしれない。というのも、読者との関係において千差万別いかようにも解釈できる余地が、もっとも詩には多くあるだろうからなのだが。そしてその関係性が、よくいえばもっとも多彩で、世界の広がりが大きく、悪くいえば不安定で曖昧な詩という手段こそが、プラスにとっては自分という現象を描き出すにふさわしい媒体であった。曖昧な現象という存在形態が逆に読者に対して驚くべき解放と柔軟性をもつことがある。それがプラスの詩の魅力のひとつであろう。われわれから見れば、詩が現象であることにこそ、その面白みを実感できる土壌が広がっているともいえる。詩を読むとは生成行為なのだから。

さてプラスという現象の、そのいわば化学反応がもっとも激しかったのはおそらく彼女の父親に対してである。次章は彼女の詩でもっとも有名である名詩“Daddy”について考えてみたい。

### 3. “Daddy”の原風景

子どもにとって心の傷が思いのほか深いことがあるのは、ひとつには受けた衝撃を言語化できないからである。単純に語彙が少ないゆえに感情に名をあたえて形にすることができないのだ。たとえば人の死に直面したとき、今のわれわれならば、喪失感だの絶望感だの孤独感、寂寥感、虚無感、虚脱感と、八方手を尽くしてさまざまに言い表すことができる。ひとたび名前をあたえてしまえば、あるていど人はは無意識のうちにその枠組みにはめ込んで

しまい、そうすれば正体を知ったつもりになれば、他人とも感情を共有できる。つまり社会的なものにしてその得体の知れぬ衝撃を扱う術を得るのだ。

もちろん大人にもそういえない場合もある。いくら言い尽くしても言い切れない感情ももちろんある。あるいは似たような状況として、言葉で言い表したあとで逆に自分の感情が遠のいてしまったような歯がゆさが残ることもある。この原因は序文で述べた。感情は個人に属するものに違いないが、言葉はしかし、自他共に関係においてしか存続しえない。自己感情と言語には永遠のひずみがあるのだ。

いずれにせよしかし十分な言語化ができない子どもにとっては衝撃はいつまでも渦まける得体のしれない未知のものそのまま、たえず自分をおびやかすのだ。逆に言えば「自分だけのあの感覚」を決定的に保存しているわけだが、感じやすいプラスもまたその犠牲者だったのかもしれない。8歳のとき父親を失ったプラスはその死の衝撃を当時 “I’ll never speak to God again!” といった言葉で表現していたそうだが (*Letters Home* p.25)、おそらくその言葉では溢れてしまうほどもっと強烈な感情に毒されていたにちがいない。少女プラスが、最愛の父親の死に直面しながらそのとき爆発する感情を言葉で表現し得なかったということに、この詩人の深々とした詩世界の源泉があるような気さえする。詩 “Daddy” には “I never could talk to you./ The tongue stuck in my jaw./ It stuck in a barb wire snare.” (24-26) という文句があるが、おそらくこういうことだったのだ。

当時言葉で言い表せずにブラックホールよろしく凝りかたまった父親の死の衝撃を、プラスは年を経るごとにさまざまに意味づけし、理由づけしていった。やがてその言葉のはしばしを集め複雑な詩に昇華してゆく。それがいまだ人を惹きつけてやまない “Daddy” (1962) という詩や、同じように父親を描いた詩、“The Colossus” (1959) や “Lament” (不詳1956前後) にほかならない。

詩中の話者 “I” (私) がプラス自身を映し、“you”は父親を映している。同一視はできないが同じように扱うことはできる。

“Daddy” はまったく子どもが言葉遊びをしているような詩だ。しかしそれは必死の覚悟をした命がけの遊びのように思えてならない。子どもにとってはあらゆるものが死の恐怖をあたえ、おびやかすものだがその感覚がまだ残っているような詩なのだ。8歳の自分と30歳との自分のあいだのらせん階段を容易に昇降しながらプラスは書く。8歳のときに抱いた感情と、しゃかり

きになって整合性を求め、因果関係を与えようとしたあとづけの意味が交錯するのがほかならぬ“Daddy”という詩である。

プラスはこの詩についてエレクトラコンプレックスを克服してゆく寓話だと説明していたが<sup>3</sup>、そしておそらくそのとおりなのだろうが、それはあとからの意味づけにすぎない。ここでまず見なければならぬのは、表現できない衝撃に全身でさらされおそれおののいていた8歳のプラスの、もっと根源的な原風景である。なぜならそこにこそ彼女の自意識、ひいては生と死をみつめ、自分自身の存在問答を始めるひとつの大きな契機があったといっておそらく過言でないからだ。

“Daddy”における原風景は大きく分けて三つある。それぞれに段階的な意味合いをもつ。ひとつめは海と靴の描写からうかがえるものである。海の回想は純粋に喜ばしい父親との生の記憶であり、彼女がのち神話と呼ぶところのものである。そして靴は父親への恐怖と憧憬の象徴のように扱われる。ふたつめはドイツナチスへの呪いの描写があげられる。父の死という決定的不条理への抵抗を、死亡した年の1940年の世界状況をもとにドイツにあてこすって述べている部分だ。三つめはプラスによる人間造形、つまり父親再生の試みである。子どもの遊戯のようにそれを書く。もちろん再生など達成されないわけだが、固執を禁じえない姿が描き出されている。

まず海にまつわる原風景をとりあげなければならない。よく引き合いに出される有名な‘OCEAN 1212-W’という回想録は、父親が死ぬまえ、祖母と海岸で暮らしていた（このタイトルは祖母の家の電話番号でプラスは呪文のようにそらんじていたようだ）ころの幸福な幼年期を記したものである。詩“Daddy”は一貫して父親という存在の呪縛から必死に解放されようともがく話者による詩であるが、その力みが一瞬だけ抜け、純粋な回想を呼び起こす箇所がある。それはほかならぬ海の記憶なのだ。“Daddy”から引く。

.....

And a head in the freakish Atlantic  
Where it pours bean green over blue  
In the waters off beautiful Nauset.  
I used to pray to recover you.

(11-14 p.222)



“the freakish Atlantic” (気まぐれな大西洋)、そこは「青の上に緑を注ぐ美しいNauset」の海である。Nausetは地図上に存在しない土地である。神話性を留めているのかもしれない。プラスが純粹に“I used to pray to recover you.”を願う場所だ。その“Atlantic”は‘OCEAN.1212-W’の書き出しに対応する。

My childhood landscape was not land but the end of the land—the cold, salt, running hills of the Atlantic.(...); and in one wash of memory the colors deepen and gleam, the early world draws breath. (117)

またこの忘れられぬ鮮やかな記憶は同時にこの回想録の結びで言うところの、“beautiful, inaccessible, obsolete, a fine, white fling myth.” といっておそらくあやまりではない。「白い飛びゆく神話」とは、純粹な姿を留めたまま飛んでゆくように過ぎ去り、瞬く間に手の届かぬものになってしまったということだ。

*The Bell Jar*では主人公エスターが10年を経て懐かしい海岸にひとりで「父に会いに」行くシーンがある。もちろん小説中でも父親は彼女が幼いころに死んだことになっているが、海までの地下鉄の駅で彼女は父親に会いに行くのだと泣きながら言い張ってきかない。(第12章)

おしなべてプラスの書き出す文章には無駄な感傷や抒情感がないのだが、ここにははっきりとしたメランコリーのたゆたいがあらわれる。10年間の不在の追憶に寄せて、エスターは自ら父親に近づいてゆこうと、すなわち溺死を考えるのだ。結局しり込みしてしまうのだが、失ってしまった過去に引きずられるように、自分もまた喪失したいとエスターは考える。

I waited, as if the sea could make my decision for me.

A second wave collapsed over my feet, lipped with white froth, and the chill gripped my ankles with a mortal ache.

My flesh winched, in cowardice, from such a death. (172)

プラスにとって父親の記憶と海は不可分だ。そしてもうひとつ、見逃せない原風景がある。靴と足である。

史実に沿って付け加えればそれは父親オットー・プラスが死の数日前、糖尿病による壊疽のため、左足を切断した事実もあるだろう。不具になった父

親に対する違和感—もともと当時8歳のプラスには違和感などという便利な言葉で片付けられなかったが一足のイメージは“Daddy”にも *The Bell Jar* にも描かれている。

あるいはたとえば“Gulliver”という亡き父親をうたった作品がある。小人国に迷い込んだ父親の分身であるガリバーは、スウィフトのおとぎ話のとおり小人にもてあそばれ彼の足には足枷がはめられなんと“relic”とよばれている。足を失うことを記念とはなんと嫌みだ。悲愴感の漂う皮肉といってもいい。しかしここで考えてみたいのは詩“Daddy”の、その書き出しである。

You do not do, you do not do  
Any more, black shoe  
In which I have lived like a foot  
For thirty years, poor and white,  
Barely daring to breathe or Achoo. (1-5 p.222)

黒い靴にすっぽりと私という片足は埋もれ、いままで身動きとれずに生きてきたのだ。息をしたり、くしゃみをする事さえほとんどできなかった、つまり父親は自分を束縛するものだった。プラスにとって黒という色は父親を象徴する色である。詩中では多く否定的な意味で使われるが、時に肯定的な意味合いも持つ。すべての色彩をのみこんでしまう黒はプラスの父親に対する愛憎両方の側面を持ちあわせる。たとえば、*The Bell Jar* の文章からこの黒い靴のもう一つの側面を見ることができる。第12章、主人公エスターは海岸で自分の脱いだ黒い靴に思いを寄せる。

It pleased me to think they would be perched there on the silver log, pointing out to sea, like a sort of soul-compass, after I was dead. (170)

黒い靴を「魂を導くコンパス」と形容している。自分が死んだあとも道を示してくれるだろうと思っているのだ。黒い靴すなわち父親は彼女にとって、生死問わずに道をしめす指針だったといえる。靴は歩いてゆくための道具であり、行く方向を定めてくれるものののだが、幼いうちに失くしてしまったのだ。生きていたときも死んでからも強い憧憬の念は消えない。

I shivered.

The stones lay lumpish and cold under my bare feet. I thought longingly of the black shoes on the beach. A wave drew back, like a head, then advanced and touched my foot. (171-172)

父親という黒い靴が懐かしさの対象になっている。靴を失い裸足になってしまった足には黒い靴が身を切るようにいとしい。波はむき出しになった自分の素足—むきだしの存在といつてよい—にちょっかいを出してくるようだ。苦痛と憐れみと、それと等しいほどの愛の渴仰と懐かしみが黒い靴にはつまっている。子どものころに感じた父親に対する溢れる心の揺れ動きがおそらくこのような表現に結晶化されているといつてよい。子どもはみな、見える世界を自分のやり方で解釈してゆくものだが、そのころのかすかなごりがこの靴という表現にあるように思える。

さて“Daddy”の詩の中で子どもころの死の衝撃を、意図的に幼い視点を借りて偏向した解釈を作り上げたのがおそらく詩の中ほどを占めるドイツ語の遊びのような描写であろう。1940年、すなわちドイツ軍がポーランドに進行し、第二次大戦が勃発した翌年に父親は病死したわけだが、プラス自身は父がドイツ系すなわちナチスの人間であり、母がユダヤ系の血をわけたという事実によってこの二つの系譜は互いに麻痺したのだと、この詩について語り、死の不条理の矛先をこのことに向けようとする。すなわち母親を“With my gipsy ancestress and my weird luck” (38)とし、父親をドイツナチスのあの独裁者にあてこすって、その死の必然性を説こうとしているのだ。たとえば“I made a model of you,/ A man in black with a Meinkampf look.” (64-65)という描写がある。“Meinkampf”とは『わが闘争』というアドルフ・ヒトラー自伝の表題であるが、父親をこの人物に重ねていると読み取ることができる。そして彼が死んだように父親もまた死んで当然だったと言うのだ。父親の死の不条理をこうして無理矢理解釈しているととれる。これは常識的に考えればかえって滑稽とも思える絵空事だ。明らかに「おとな」の頭では理解の範疇を逸する。しかるにだからこそ、このナチとユダヤとの関係をプラスは「子ども」の視点を借りていかにも遊戯のように書き出しているのだ。ドイツ語遊びに等しい単語の羅列はこのような文脈においてとらえられる。

.....  
 Ich, ich, ich, ich,  
 I could hardly speak.  
 I thought every German was you.  
 And the language obscene

An engine, an engine  
 Chuffing me off like a Jew.  
 A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.  
 I began to talk like a Jew.  
 I think I may well be a Jew. (27-35 p.223)

子どもっぽいとはすなわち原初的でありまた根源的でさらに急進的ということである。単語の反復を用いリズムをつけ、勢いで読ませるこの箇所は、子どもが見せる、しゃにむに突き進んでゆく姿勢に似ている。“And the language obscene”など露骨であからさまで幼稚な敵意である。荒々しく生々しい死の不条理に力づくで対峙しているかのようだ。

Not God but a swastika  
 So black no sky could squeak through.  
 Every woman adores a Fascist,  
 The boot in the face, the brute  
 Brute heart of a brute like you. (46-50 p.223)

信じているのは神ではなく、ナチスのかぎ十字のほうで、それは天に昇ってゆくような清らかなものとは何の関係もなく、地にどす黒く這っているものである。あらゆる女、もちろんこれは自分の母親も含めた誇張表現だが、女はファシストを愛するというこの一連の表現は、歴史的事実を、自分の家系の系譜にこじつけてイメージ化し歪曲し、のみならず後半では童話的な言葉遊びへとつながっている。「顔にめりこむファシストの長靴、野蛮で野蛮なあなたのような獣の心。」戦争の歴史が残したイメージを抱えて自分の幼少時代の過去へと階段を下ってゆくように、プラスはみごとな廻行劇を演じているのだ。子どものころ感じた不条理を呼び覚まし、それに子どもの目線で抵

抗してゆく。この詩を書いているのは30歳のプラスにほかならないが、しかし現在の自分と過去の自分の奇妙な同一化もまた、プラスと父親との原風景を見せてくれる。

“Daddy”や“Lady Lazarus”の言葉によればプラスはおよそ十年に一度通過儀礼的な死の呪縛にさらされている<sup>5</sup>。The Bell Jarでもプラスは自殺未遂の常習者として自分を書いている。首括りや手首切りなどふとしたひょうしに自殺を考えているのだ<sup>6</sup>。彼女が念願かなってついに自殺をとげたのは30歳のときであるが、彼女の年譜をひもとけば、特筆すべきは1953年、プラス21歳のときの地下室での睡眠薬自殺未遂があげられる。

“Daddy”において “I was ten when they buried you./ At twenty I tried to die/  
And get back, back, back to you./ I thought even the bones would do,” (57-60)  
という描写の後、プラスがその死の淵から脱却した様子がかかれている。その最後の部分を引く。

But they pulled me out of the sack,  
And they stuck me together with glue. (61-62 p.224)

この作業はほかでもない、もうひとつの父親詩である“The Colossus”の書き出しと呼応する。すなわち糊 (glue) と破片 (pieces) で神様よろしく子どもの遊び的な人間再生である。20歳のとき死に際から生還したことをプラスは、読めば明らかだが、他動的に書いている。すなわち「みんなが私を糊づけした」と。そしてこの作業こそ逆に “The Colossus” においてプラス自身が父親に試みて果たせなかったものとして書かれている。“The Colossus” の以下の文章は “Daddy” と正確に対応している。

I shall never get you put together entirely,  
Pieced, glued, and properly jointed. (1-2 p.129)

“The Colossus” は1959年、“Daddy” は1962年の作品である。59年の “The Colossus” を書いていた当時は、そのまま父親の虚像のなかに居座ろうとしている。このことは同詩の最終連で明らかだ。巨像、すなわち父親の肉体の部位が散乱する廃墟で無邪気なプラスはひとしきりの冒険を終えたのち、「彼

の左耳にしゃがんで」(“I squat in the cornucopia/ Of your left ear” (24-25)) こう思う。

.....  
 Counting the red stars and those of plum-color.  
 The sun rises under the pillar of your tongue.  
 My hours are married to shadow,  
 No longer do I listen for the scrape of a keel  
 On the blank stones of the landing. (26-30 p.130)

船でこの廃墟から脱することもなく、自分の衰残の身はずっと父の面影にまかせて共にいるのだと決めこむ。ここで「干葡萄色の星を数え、陽が像の舌の柱から昇ってくる」のを楽しむのだ。自己の内部の葛藤と、一方的な和解の自己完結でひとつの世界を構築している。なんとも童話的で現実逃避というほかないが、父親の死を、解釈不能とわかっていながら解釈する身振りを禁じえなかったプラスが陥る二律背反の必然的な姿が表出されている。子どもは世界を自分流に読み解き、たとえ偏向しようが世界を完結したものにしようとして試みるが、その作法を27歳のプラスは逆走して反復しているわけだ。

“The Colossus”における遊戯的な像の造型という行為は、亡き父親に対する猛烈な渴仰が屈折した形で投影されている証拠といってよいだろうが、ひとつ付け加えるとすればプラスはここで父親に近づきたい強い関係意識のなかに、距離という概念を見失ってしまっていることである。物理的な距離、時間的な距離、つまり一切の相対性が介在しなくなるのだ。だからこそプラスが言うように父親は神と等しいのだ。神に近づくには距離という隔たりを縮めてゆくのは次元が違う。神とは自分がはたらきかければどこにでも姿をあらわすのであり、ゆえにプラスの父親詩は「遠いあのころ」ではない、「現在感」にあふれているのだ。神と同じように、自分さえ呼びかければいつでも傍らにあらわれたちまちま世界は完結するのだ。これを “The Colossus” では “O father, all by yourself/ You are pithy and historical as the Roman Forum.” (17-18) と表している。プラスは父親を神だと考えていたが、これは結果であって原因ではない。相対性を取り払ってしまったがゆえに父親は絶対的なものに変貌していたのだ。またこの距離という概念の喪失のために、プラスの詩には余計な懐かしみや感傷の雰囲気がないのだ。懐かしさは時間や地理

といった距離という隔たりがあって生ずる感覚にほかならないが、その範疇を逸脱してしまっているのがプラスの父親感である。プラスの父親を神とする比喻は、単なる幻想といってしまうえばそれまでだがしかし並々ならぬ痛みを感じざるを得ない。

今までのべてきた海も靴もドイツ語遊びもそして彫像も、直接的なプラスの原風景ではむろんない。詩世界はプラスが詩的に構築したものだ。しかしその原風景を思わせる波のさざめきの予感や土壌のにおいを嗅ぎとろうとすることは決して徒勞ではない。それは8歳のころのプラスが、父親の死の衝撃の中を必死で生きていたという証拠を、*The Bell Jar* 最終章の言葉を借りて言えば “I took a deep breath and listened to the old brag of my heart. I am, I am, I am.” (274) という声を聞くことにほかならないのだが、このことは後述する。

“Daddy”の続きを読み進めよう。終盤に至って父親否定は加速度を増して強くなる。自殺未遂を犯しながら生還した話者はすぐ続いてこう言う。“And then I knew what to do,/ I made a model of you.” (63-64) この箇所は先にあげたが、自らの父親像をナチスの歴史的独裁者に無理矢理にも重ね合わせたプラスはいよいよ後半でこの人物もろとも父親像を打ち壊そうと試みる。また “If I’ve killed one man, I’ve killed two.” (71) という突然現れる描写も、この詩を執筆していたころプラスが、夫テッド・ヒューズ (Ted Hughes) の不義により、6年にわたる結婚生活が破綻し、別居状態に陥っていたことを穿って言えば、父親と同時に夫の像をも重ねて象徴的な殺害を試みようとしているととれる。ヒューズに父親像を重ねてみていたプラスは、夫に裏切られたことでこのような目論みを書き出したわけだ。ともあれ先にこの詩は、父親という存在の呪縛から必死に解放されようともがく話者による詩だと述べたが、特にこの終盤においてはそのもがきが極端に偏向してゆく。屁理屈をこね、憑かれたようにdaddyに対する否定性をどんどん分泌してゆく傾向だ。読者は読んでいて思わず止めに入りたくなくなるほどだ。この否定性に溢れる終盤は、たしかに滑稽でもあるが、しかし一方で悲壮感も漂う。そしてこのプラスの姿勢は、何かに似ているのだ。なにか。

ここでようやくエドガー・ポー (Edgar Allan Poe) の “The Raven” (1844) を持ち出す地点に達したようだ。そう、このいたずらに否定したがるプラスの姿勢は、わかっているながら酔狂的に大鴉に語りかけては “Nevermore” を言

わせるあの男にどこか似ている。プラスの“Daddy”に溢れるあの否定性は、すなわち“Nevermore”をひたすら反復しているにすぎないという悲愴な構造に行きつくのだ。

ここからプラスの“Daddy”とポーの“The Raven”の類似点を比較してゆきたい。両詩の類似点は三つある。ひとつは対象に語りかけることによって逆に自分が強く反映されるということ。“Daddy”でいえば“you”と“I”、“The Raven”でいえば“the raven”と“I”の関係である。ふたつめは先に述べたように対象に向かって否定性にあふれていること。三つめはこの自他反映性が円環のように堂々めぐりに陥ることによって相乗的に否定の効果が強まってゆく構造をもつということである。そして、プラスの場合をいえば、その話者と他者の切り離しがたい関係性、つまり“you”と“I”のいうなれば表裏一体の始まりが原風景、すなわち幼少時代に凝縮されているとっていいのだ。ここに、原風景をみることにこだわってきた理由がある。原風景の内実とは、繰り返すが、父親との喜ばしい生の記憶と、それが不意に崩壊したゆるぎない不条理、さらに父親に対する拘泥である。つまりプラスの自分自身の存在の疑念の根源にはかならない。プラスにとって存在意義の疑念とは“you”によって浮き彫りにされる“I”はなにものなのか問うことである。

あらためて問われねばなるまい。詩“Daddy”において、“I”にとって“you”とはなにか、誰なのか。父親か。表面上はむろんそうだ。しかしまだ考える余地がある。くどいようだが、他者を見ることは即自分を見ることであり、他者に語りかけることで自分の姿が語られることはいまでも再三述べてきた。つまり他者と自分が合わせ鏡のようなものであることはここでも言える。“Daddy”には、“you”を“I”に変換して読み直すと興味深い箇所がいくつかある。以下試みに6箇所ほど羅列して検証したい。

1. You do not do any more. (1)      → I do not do any more.
2. Daddy, I have had to kill you. (6)      → Daddy, I have had to kill me.
3. I used to pray to recover you. (14)      → I used to pray to recover me.
4. So I never could tell where you      → So I never could tell where I  
Put your foot, your root, (22-23)      Put my foot, my root,
5. I was ten when they buried you.      I was ten when they buried me.  
At twenty I tried to die      → At twenty I tried to die  
And back, back, back to you. (57-59)      And back, back, back to me.
6. They always *knew* it was you. (79)      → They always knew it was me.



(イタリック部分は原文のまま。下線は筆者)

1.は書き出しであるが、“You do not do.”「あなたはもうだめ」というこれは何を否定しているのかというと、死んだ父親の影がいつまでも自分を拘束している状態を否定しているのである。この“You”に対する拒絶が、“I”に変換すると「私はもうだめ」という自分に対する絶望感としてとれる。この拒絶と絶望は結びついて分ち難いといわなければならない。なぜなら、死して存在しない“you”の影に縛られながらそれを追うことを禁じえないプラスの抵抗や拒絶は、いつもむなしくつかめないものであるから、その空虚感は容易に絶望にかわりうるのだ。2.これは父親が死んだとき、「私という存在も一緒に殺していなければならない」となり、父親不在の長い年月の苦しみをうたっていることになる。3.父親を失ってからその心の傷をいままでずっと癒そうと祈ってきた、しかしいまやもうそれはできないというわけだ。書き出しに対応しているといつてよい。4.父親が死んで、彼がどこに行ったのかわからない、「どこに足を運んだのか (“put your foot”)、そしてどこに身を落着けた (“root”) のかわからない」という文だが、これを“I”に置き換えれば、父親の死後、「自分」の足元がわからなくなり (“put my foot”)、存在の根拠 (“root”) がわからなくなってしまったということになる。5.「10歳のときかれらは私を埋めた」つまり原風景に凝縮された父親のみならず自分の確固たる存在の手ごたえもろとも葬られてしまい、20歳になって、その本当の私に帰還しようとしたというわけだ。6.この文の解説は後述する。

“Daddy”の話者は“you”を絶対的に否定しつくそうとしているが、この“you”を父親とするならば、死んだ父親を否定しながらも同時にまた拘泥せざるを得ない自分をも否定していることになる。そしておそらくそうなのだ。言葉を尽くし、いくら理由付けしても解消されない daddy の影、daddy の呪縛と、その影をいつまでも追ってしまう自分自身に対しても同じほどに否定の矢は向けられている。ほどなくプラスは絶望の沼に落ち込むわけだが、ともあれ話者が“you”を語ることでその実“I”がよりいっそう克明にあぶりだされるという絵解きができる。

さてプラスがポーから影響を受けたことはよく知られている。ポーの“The Raven”は愛人レノアを失った傷心の話者が窓辺におりたった大鴉と神秘的問答を繰り返す詩であるが、これもまた大鴉に語りかけることで何より自分自身の悲しみが強調される構造をもつ。ポー自身が“The Raven”の創作過程を明かした詩論、“Philosophy of Composition”にこんな一節がある。

The student[the speaker of the poetry] now guess the state of the case, but is impelled, as I[Poe] have before explained, by the human thirst for self-torture, and in part by superstition, to propound such queries to the bird as will bring him, the love, the most of the luxury of sorrow, through the anticipated answer “Nevermore”. (165)

文脈を無視して引いたのでいささか意味がとりにくくなってしまったが、“Nevermore” が「予期された答え (the anticipated answer)」であるということは、“The Raven” の話者は大鴉の答えをきく前から、さらに言えば語りかける前から “Nevermore” を十分わかっているということだ。大鴉の返答は話者の確信を強めるという重要な位置を占めているわけだが、これはまさに話者の確信をあぶりだしにするために大鴉はしつらえられたとっていいのだ。この創作意図はこの試作エッセイから十分説明されている。こちら大鴉が鏡の役割を担い、話者の姿勢を強く反映する。この向かい合わせの鏡のような状態が人々をしてこの詩を幻視的と言わしめているのだろうが、枝葉末節をとりはらって骨格だけみればこういうことになる。いずれにせよ、話者は大鴉によって自分を浮き彫りにされているのだ。プラスの場合と符節しているといってよいだろう。

さて “Daddy” にあふれる否定性は “Nevermore” を反復しているにすぎないと先に述べた。これはどういうことか。これは “Daddy” をポーに引き寄せて言い換えれば、プラスが父親に語りかけることは自分自身に “Nevermore” をつきつけているといっておそらくあやまりではないということだ。たとえば “Daddy” の書き出しを再度あげて考えてみることができる。 “You do not do any more.” の “you” を “I” に代えて “I do not do any more.” とする試みは先に提示したが、これは同時に “Nevermore” と変換できうる。父親の死という絶対的に取り返しのつかない不条理に、苦しむとわかっていながら固執を禁じえない自分を必死で打ち消そうとしている絶望感だ。それが自分に “Nevermore” をつきつけているということである。つまり、相手と同じほどに自分も抗いがたき存在なのであり、そのためにさらに自意識は拡張され強められ、苦しみは増し、否定性も相乗的に強くなるといえる。

詩 “Daddy” においても “The Raven” においても話者はいいとしいものが死んだ地点から抜け出せずにいる、そしてなかば幻覚を見ている。のみならず、

その懊悩から抜け出せないとわかっていながら自己否定的な言葉を発し、絶望感に浸るという自己回帰の構造をもつ。まさに“Nevermore”という円環の呪縛だ。先の言葉を引き合いに出せば自意識の迷宮、あるいは脱却不能の“The bell jar”とも言い換えられるかもしれない。興味深いのは“Daddy”の最終連で突然イタリック体になった奇妙な一語である。“They always *knew* it was you.” (79)というこれは、ナチスから解放された者たちによる報復の場面につづく一文である。おぞましい処刑の場でユダヤの人々は踊りながら父親の顔を踏みつけこう言うのだが、「それはあなただとみんないつもわかっていた」とは、結局ゆきつくべきところを知っていたという回帰性をほのめかしているように思えてならない。ポーで言うところの“the anticipated answer”である。先ほどあげた自他の反映性<sup>6</sup>にもあげているこの文はまた、“you”を“me”に変換して考えることもできる。「それは私だとみんないつもわかっていた」となるこれは、自分に対する皮肉か被害者意識か。父親にいつまでも固執する話者は父親の影から逃れられない。父親に近づこうとすればするほどその自分の姿が浮き彫りになって虚無と絶望に苦しむが、父親を否定することは自分を否定することに等しい。このことを Guinevara A. Nanceと Judith P. Jones は“Dispossessed of the imago which has denied her own identity and with which she has been obsessed, she is psychically finished, depleted.” (Nance and Jones 128) と書いている。「自らのアイデンティティを規定する、父親像を追放することで、彼女は精神的な結末を迎え、涸渇する。」この否定攻撃はさしずめ諸刃の剣といったところか。

ここでアイデンティティという言葉が鎌首をもたげてきたようだ。アイデンティティとは自分を自分たらしめているもののことである。そして自分を自分たらしめるには、一度他者にはたらきかけなければならないと、今まで再三述べてきた。ではプラスにとってこの自分を自分たらしめる他者とはなにか。これも繰り返しになるがいうまでもなくdaddyだ。つまり父親によって自分は自分であることができるのだが、この人物はすでに死者である。死んだものに自分を投影するとはどういうことか。おそらくそれは肩透かしを食うことだ。永遠に手ごたえのない宙吊り状態に陥ることだ。つまり“Nevermore”である。ここで“The Raven”の結びを持ち出してきてもよいだろう。非常に音楽的な美しさの残るこの詩は何度読んでも味わい深い。

.....  
And the lamp-light o'er him [the raven] streaming throws his shadow on the

floor;

And my soul from out that shadow that lies floating on the floor

Shall be lifted—nevermore!

(106-108)

興味深いのは下から2行目、話者は大鴉の「影」から逃れられなくなっていることである（「床に浮かびし大鴉の影から我が魂、解かれることなど決してあるまい」）。この影が死者レノアへの執着を示している。つまり影が固執することの暗喩になっているのだ。大鴉の影に愛人の影を重ねているからだ。比喩的に言えば、実体が不在であるがゆえに影を追ってしまうこと、これが“Daddy”にしても“The Raven”にしても永続的な否定の円環に陥るゆえんだ。手ごたえがないのだ。ポーはそれを、先の詩作エッセイの引用から明かせば、“the most of the luxury of sorrow”に昇華せしめた。ではプラスの場合はどうだろうか。それはおそらく“Daddy”の最終行から汲むことができるであろう。

Daddy, daddy, you bastard, I'm through. (80 p.224)

この“I'm through”は非常に多義的で示唆的なので対訳がはばかれるが、「私はやりおせた」とでも言おうか。父親否定を貫徹したということ、それと同時に自滅の境地に達したこともおそらく意味する。知られているようにプラスは1963年の冬、すなわちこの詩の執筆の3月後、30歳のとき自らオープンに頭を突っ込み一酸化炭素自殺をしてしまう。どういうことか。詩という自己表出もやがては破滅の道に続いてしまうのだ。これもひとつの過剰の関係意識の成れの果てと言えることができるかもしれない。つまり自意識が自分そのものを食い破ってしまった結果だ。彼女の自殺もまた関係意識の極端な表出、すなわち詩表現の延長に位置づけることも可能だ。終局的にどう解釈するかは個人による。

いずれにせよ、話者はdaddyを語りつくさねばならなかった。それは自分の存在を確認するためだ。そして、彼女がdaddyを語ることによってわれわれが透かし見るのは、ほかならぬプラス自身の虚無と絶望の姿だったといわなければならない。

## おわりに

この論文の目論みは彼女の詩作法と、詩によって浮き彫りにされた彼女自身とはなんだったのか見ることであった。プラスの作法とはひとつには自作自演の自己劇化をして自分を語らしめることであった。あるいは自分をその実態の前段階とでもいう生成的な現象としてとらえてみることであった。そして最後にわれわれはdaddyという、究極的解釈が不可能な他者に対して、必死に語り続けるプラスと、その反作用による彼女の姿を透かし見た。いずれの場合も自分を語るために他者は必要だったのだ、他者という自分を映す鏡が。プラスにとって他者とは自意識を反映させるものだといまや結論づけなければならない。

最後にわれわれはまたしてもメタレベルにたつことによって本論を終えることにしよう。すなわち、われわれが文学作品にあたるのは、程度の差はあれ、何より自分自身の姿をそこに投影させるためにほかならない。プラスは自己投影のために文字を書き連ねたといつてよいだろうが、書く側も自己投影なら読む側もまたしかりだ。自分を浮き彫りにさせるために作品を読むのだ。これは一見傲慢な行為に見えるがそうではない。われわれはただ対象にはたらきかけることによってしか自分を認識する方法はないからだ。これは食傷するほど述べてきたことだ。しかし、そこに自分をどのように反映させ、そこから何を汲み取るかは個人次第である。ただ確実に言えることは、作品はつねにわれわれに向かって解き放たれているということだけだ。

## Summary

This is an essay on Sylvia Plath's poetry. The main theme is a meaning of "You" in Plath's poetry. "You" has a significant meaning for Plath because it is a sort of the mirror which reflects aspects of Plath's own personality and identity. For example, "you" functions as a very complicated pronoun in "Daddy" (1962) because "you" and "I" (which apply to Plath's father and Plath) could change each stance one another. This indicates a consequence that Plath longs for her father who died when she was eight.

In this paper, through some comparisons between Plath's poems and other Japanese/American poems, Plath's method of reflecting her selves against "you" is revealed. In

chapter I, Plath's poetry "Cut" (1962) is compared with "The Bone" (1934) written by NAKAHARA Chuya. In both poems, the speaker calls his/her selves "you"; this strange mechanism is referred to in this chapter. In chapter II, through comparison between Plath's "Fever103°" (1962) and MIYAZAWA Kenji's "Spring and Syura" (1924), "I" is represented as a phenomenon observed by "you". Finally, in chapter III, "Daddy" by Plath and "The Raven" (1844) by Edgar Allan Poe are compared to emphasize the similarity between the status of "I" as "you" and Poe's famous phrase "Nevermore".

"You", as the reflection of "I", represents the primary poetic essence of Plath's.

### Notes

- <sup>1</sup> 本論のプラスの詩の引用はすべて Sylvia Plath, *The Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. Harper & Row, 1981. による。行数、ページ数もこの資料による。また *The Bell Jar* からの引用は Sylvia Plath, *The Bell Jar*. New York: Harper & Row, 1967 である。引用後カッコ内でページ数を記載した。
- <sup>2</sup> *Johnny Panic and the Bible of Dreams, and Other Prose Writings* p.92 'Context' というプラスによる短い詩論にある言葉である。自分の詩作法を散文的な言い方で書いているが、そのなかで、自作を、"In a sense, these poems are deflections" と記している。
- <sup>3</sup> プラスはBBCラジオ用にコメントを残しており、以下のように述べている。コメントの出典は *The Collected Poems* の付録 Notes on Poems 1956-1963 p.293 による。"Here is a poem spoken by a girl with Electra complex."
- <sup>4</sup> Note3に挙げたコメントより。コメントは以下のように続く。"Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two stains marry and paralyse each other—she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it."
- <sup>5</sup> 本文後述と重複するが、"Daddy" においては12連、"Lady Lazarus" では1連 "I have done it again/ One year in every ten/ I imagine it—" (1-3) 8連 "This in Number Three./ What a trash/ To annihilate each decade." (22-24) 等ほか12-14 連などからうかがえる。
- <sup>6</sup> 第12章、13章に記述がある。

### Works Cited

- Nance, Guinevara A. and Jones, Judith P. "Doing away with Daddy: Exorcism and Sympathetic Magic in Plath's Poetry". *Critical Essays on Sylvia Plath*. Ed. Linda W. Wagner. Boston: Mass. G.K. Hall, 1984. 124-130.
- Plath, Sylvia. *The Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. New York: Harper & Row, 1981.
- . *The bell jar*. New York: Harper & Row, 1967.
- . "Context" & "Ocean 1212-W." *Johnny Panic and the Bible of Dreams, and Other Prose Writings*. London: Faber, 1979. 92-93 & 117-124.
- . *The Journals of Sylvia Plath*. Ed. Ted Hughes. New York: Dial Press, 1982.
- . *Letters Home: Correspondence 1950-1963*. Ed. Aurelia Schober Plath. London: Faber, 1978.
- Poe, Edgar Allan. *Complete Poems*. Ed. Thomas Ollive Mabbott. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- . "Philosophy of Composition". *Selections from the Critical Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. F.C. Prescott. New York: Gordian Press, 1981. 150-166.
- 小林秀雄. 『小林秀雄全集 第九巻』 新潮社, 2001.
- シルヴィア・プラス (柳祐美子訳) 『ベル・ジャー』 河出書房新社, 2004.
- シルヴィア・プラス (徳永暢三編・訳) 『シルヴィア・プラス詩集』 小沢書店, 1993.
- 中原中也『新編 中原中也全集』 角川書店, 2000.
- マルクス エンゲルス (古在由重訳) 『ドイツ・イデオロギー』 岩波書店, 1956.
- 三浦雅士『私という現象』 冬樹社, 1981.
- 水田宗子『鏡の中の錯乱 シルヴィア・プラス詩選 シルヴィア・プラス—受難の女性詩人』 静地社, 1981.
- 宮沢賢治『校本 宮沢賢治全集 1 巻』 筑摩書房, 1973.
- 吉本隆明『言語にとって美とはなにか』 勁草書房, 1971.